

俊恵の詠法

一 はじめに

俊恵は、院政期和歌と新古今期との転換点に位置する重要な歌人であり、『無名抄』における歌論の問題とともに、これまで家集『林葉和歌集』（以下『林葉集』）を中心とした歌風の研究も積み重ねられている。しかし従来の多くの研究は、結局は、「穏しき姿」（後鳥羽院御口伝）や、「風体高くうるはしきすぢなり」（『歌仙落書』）という当時の評言に帰着していくように思う。⁽¹⁾それ自体に異論があるわけではないが、俊恵歌の「穏しき」や長高さとは何に起因するのか。表現のレベルではどのような特徴が見出されるのか、など、未だその先に踏み込んだ説明が十分になされていない感がある。島津忠夫氏の、俊恵の歌風は後の二条派に連なっていくという見解があるように、⁽²⁾そこからいわずに「新古今歌風」を相対化し得る視点を見いだすこともできると考える。

その点、山本一氏は『無名抄』歌論に基づきながら、従来の俊恵論に一石を投じる可能性を持った興味深い見解を提示している。⁽³⁾

加 畠 吉 春

ここでは特に「我と人」の項の分析に注意しておきたい。まず『無名抄』の当該段全文を掲出しておく。

同じ所（※私注…前段には「ある所にて」とある）にて、小因幡といひし女房、契夏（恋）といふ題に、

惜しむべき春をば人に厭はせて空頼めにやならんとすらん

とよめりしを、「よろし」など人々定め侍りしほどに、ある人の云はく、「春をば人にといへるや少しおぼつかからん。ただ、春をばわれにといひたらば、確かにて勝りなんかし」といふ。これに同じずる人多く侍りしを、俊恵聞きて、「無下に心劣りせらるる事をものたまふな。われにといひては、うたて、ことの外に品なく聞ゆる物を。歌は花麗を先とす。人をば知らず。己れは、たとひ難ありとも、人にとよまん」とぞ申し侍りし。⁽⁴⁾（我と人）

山本氏は、ここで俊恵が「我に」という表現を拒否したことに着目し、「いま、この歌を頭から順にゆつくり読み下していくと

すると、上句までの段階では歌意はまだ焦点を結ばず、第二句の「人」の意味も完全には確定できない。下句にきて、事柄が男女間の約束に関わっていることがはっきりし、同時に「人」が世人ではなく「我」（仮構上の詠歌主体）であることも確定する。：第二句が「我」になれば、上句の段階で事柄が当事者間に属することが推測できてしまい、歌意のうち下句まで保留される部分が少なくなる結果、下句の機能がいくらか説明的に傾くことになろう。俊恵の立場は、一首の歌の各部分が、歌の内容を開示していく過程に効果的に参与することを求めるものであるから、表現構成の全体を通して明らかになるべきものを、各箇所表現が先取りして明示する必要は全くないばかりか、むしろそれは避けられるべきなのである。：俊恵は、表現構成を上句から下句への順次の展開において考えている。歌意をしないで開示していく展開過程が行きとどいた配慮によって組み立てられていることが実は「花麗」なのであって、もとより単に装飾的な修辭や雅語の乱用とは関わりがない。」と述べる。これは同じく「無名抄」の

俊恵云、歌は秀句を思ひ得たれど、もと末いひ適ふることの難きなり。後徳大寺左府の御歌に、

なごの海の霞の間より眺むれば入日を洗ふ沖つ白波
頼政卿歌に

住吉の松の木間より眺むれば月落ちかかる淡路島山
この両首、共に上句思ふやうならぬ歌也。「入日を洗ふ」といひ、「月落ちかかる」などいへる、いみじき詞なれど、胸、腰の句をばえ言ひ適へず、遺恨の事なり。（上句おとれる秀歌）

のように、上句と下句との表現の釣り合いを説き、首尾照応を求める姿勢とも相通じており、歌論の面から俊恵和歌の表現構成の特徴にまで踏み込んでいる点で注目すべき見解である。ただし、山本氏の論は歌論を中心としているため、あくまで「無名抄」から帰納したものであり、当然ながら、実作による検証はなされていないし、またそのような歌意の「順次の展開」が内包する問題や、それによる効果などは、俊恵和歌を分析する上で有効な視座となり得ると考えられ、さらに検討してみる余地がある。

二 俊恵和歌の特質と問題点

『林葉集』を検討すると、俊恵の和歌には、確かに山本氏の論のように、多く一首が上句から下句へと事理に沿って、即ち順序だつて継起的に展開しようとする傾向が見いだされる。特に

しめはへて賤のあらまく小山田の春の唄ひは霞なりけり

（林葉集・三〇 賀茂歌合に ※以下『林葉集』歌は歌集名を省略する。歌番号は新編国歌大観による。）

やみなれどしるくはあるを梅の花色をも見よと照らす月影

（六六 師光家にて、人人梅歌あまた読み侍るに）

山桜咲ける盛りはみねごとに落ちけるものを布引の滝

（一三四 歌林苑）

などは、いずれも見立て表現や月光などの趣向の核心を下句、ないし結句まで温存することで、結句まで読み進んではじめて全てが氷解する構造になっている。

しかし、山本氏が前掲稿の別の箇所で述べる「一首の中に表現

構成について配慮されていない無用もしくは無造作な部分が存在することを許さない」ということや、「歌意をしだいに開示していく展開過程が、行きとどいた配慮によって組み立てられている」という点については実作のレベルでは再考する必要がある。時に

五月雨はよどの沢水のみならず生ふるまこも深くなり行く

(二七二 右大臣家百首中、五月雨五首)

萩の葉に風うちそよぐ夕暮はおとせぬよりもさびしかりける

(三七一 右大臣家百首中、草花五首)

鳴く虫の声聞くよりもさよふかき月見る折ぞ秋は悲しき

(五一一 おなじ心〈月添秋思〉)

など、上句から下句への展開において、安易な接続により連続性が薄く、散文的な印象を与える場合も散見される。散文的話は、一首が、表面上の字義以上の余情に乏しかったり、主題に求心性が乏しいと言い換えてもよい。

二七二番歌のように、三句に「のみならず」を用い上句と下句を繋ぐ和歌はほとんど例がなく、俊恵の例は特異である。ここでは因果関係などではなく、単純に事物が累加されるだけの接続構造により、上句と下句の緊張感が少なからず失われ、説明的になっている。三七一番歌も、現在に対し、葉音のない仮定の状態が対比されることで秋の夕暮れの寂しさが強調される点が眼目であるはずが、それが「おとせぬよりも」の説明的一句で無造作に提示されているため、事理が強調される。対比が不十分なため、説明的となっていて、「寂しさ」が余情として十分立ち上っていない。

ただこれらの「失敗作」からはまた、しばしば一首が上句と下句とに明瞭に分かれ（それ自体は決して珍しい現象ではないが、そこに飛躍が生じることが少なくないという特徴が顕著に見いだされるであろう。むしろそこで俊恵は「月影を雪かとみればしらすげのまのの萩原枝もたわます」(四五二 左兵衛督成範卿法勝寺にて歌詠み侍りしに、月、「夕まぐれあたりによりそよぐ萩の音に声うちそふる蘆の中がき」(三七七 隣家夕萩)のように、上句から下句への展開の面白さ、特に下句の工夫に照準を当てて、読み手に意外感を与えるような趣向を仕組むことに力点を置いているふしがある。例えば、

五月雨に水かさまさればこやの池のあしの末はに蛙なくなり

(二六八 五月雨 百首歌中)

は、「五月雨」題の本意に則した上句に対し、下句では「こやの池」「あし」「末は」と、対象を絞り込んでいき、心細げに「蛙」が鳴く映像性豊かな光景に至り着く面白さがあるし、

けさ見ればこやの池水うちとけて氷ぞ春のへだてなりける

(月詣集・正月附賀・三 中院入道右大臣家にて、立春の心をよめる)

では、上句では立春の解氷の様子が素直に詠まれ、接続助詞「て」によって順接で下句へと続くと思わせながら、文脈は屈折し、下句において氷を「春のへだて」として新たに意味付ける知的な趣向が明かされる。

故郷はこすのひまよりもる月の影さへみればしのぶもぢずり

(四九二 遍照寺にまかりて、月をみて)

もやはり下句、特に第五句が一首の趣向の核心をなすため、意外性が大きく、直線的な表現開示の特性を巧みに發揮した例である。しかし、この手法はある種のあざとさと紙一重でもある。

と山には霞しにけり何方か我がしめし野のをぎのやけ原

(一八 大納言実房家に十五首よませ侍りしに、霞を)

は、眼前の景から、「けふよりは萩のやけ原かきわけて若菜つみにと誰をさそはん」(後撰集・春上・三 兼見王)を本歌とする過去の景が想起される趣向であるが、二句と三句との間に飛躍がある。そこに狙いがあるとおぼしいが、同時に一首の文脈の中では唐突であり、行き過ぎた例である。そのことは、同題で同じ本歌を踏まえた

わけ入りし秋のけしきぞかはれども霞も深し萩の焼原

(元久本隆信集・二六 西行上人、伊勢の百首とて人人に

すすめ侍りしに、霞の心)

と比べると明らかである。隆信歌は、初句から萩の焼原に焦点を当てつつ、「霞も深し」とすることによって、霞を季節の相違を越えてスムーズに萩の焼け原と結び付ける手堅い構成を取るのに対し、俊恵歌は、下句において突然本歌に基づく過去の景が現前の霞の景にオーバラップされる意外性に特色を見出せると同時に、伏線がないために本歌の導入の仕方が唐突な感否めない。

山本氏の抽出した論を俊恵の実作に照らして見れば、確かに歌意が一首の上句から下句へと徐々に開示されていくという、一方通行的な展開が目立つが、その際、下句なしい結句まで趣向の核心部分が明かされないことが多く、そこにしばしば上下句間に段

差や飛躍が見出され、一首全体の周到な構成というような「行き届いた配慮」よりも、上句から下句への劇的な展開が重視されているのである。無論、上句と下句とは一応事理、因果関係などで結びついてはいるが、その繋がり方に特徴が見いだされ、上句の表現が必ずしも下句の詞、表現をスムーズに導き出すような構成になっていないということである。

このような志向をもつ俊恵にとつて、洗練とは結句へ至る開示過程の円滑化、露わに散文的な文体の回避などを旨ざすことであったろう。それについては後に詳しく述べる。

さらに、安元元年右大臣家歌合(判者清輔)の例を見ておきたい。

六番(初雪) 左持 俊恵法師

珍しく又もみよとや吉野山桜が枝にふれる初雪(三二)

左歌は、めづらしく又もみよとや、とよめるは春花を又みよと思ひて侍るにや、いとさもきこえずぞ、雪をいへる心ちし侍り、心ざしうちにありて言葉外にあらはれずなどはかやうの事にや、…

ここで清輔に批判されているのは、「花」が見立てられた「雪」を下句まで提示せず、最後まで読んだ上で初二句に返らなければ作意がはつきり分らない構造であり、「心ざしうちにありて言葉外にあらはれず」とは、具体的には、縁語や、場面設定等によって下句の伏線が十分に張られていないことが少なくないという表現構成上の問題点に通じる。

永万二年中宮亮重家朝臣歌合(判者俊成)では、

十四番(郭公) 右持

俊恵

今こそはいでちがふなれ郭公しばしすそ野にまつべかりけり

(五六)

右はすがたことばをかしくは見ゆるを、やまなくて
すそ野ばかりやいかが、また、いでちがふなれとい
へるほども、みやこのいかなどにやと、人しげき心
地やすらむ：

と、いきなり「山」ないしその縁なくして「すその」の語を用い
たことを咎められている。しかし、俊恵の狙いはむしろ「山」を
用いずに、意表を突いた歌い出しをすること（加えて下句での意味
開示による表現効果）にあったとおぼしく、俊成の批判は不適当で
あるが、それだけに、直線的な表現開示による意外性よりも、縁
語の使用による表現構成の円滑さを求める俊成の立場との対立点
が浮かびあがっている。

三 俊恵の表現構成と縁語

このことは、『無名抄』「俊恵定歌鉢事」の、
ただし、よき詞をつづけたれど、わざと求めたるやうになり
ぬるをば、又失とすべし。ある人の歌に、

月冴ゆる氷の上に霰降り心くだくる玉川の里

これは、たとへば石を立つる人の、よき石を得ずして、小さ
き石どもを取集めてめでたくさし合せつつ立てたれど、いか
にも真の大きな石には劣れるがやうに、わざとびたるが失
にて待るなり。

という有名な一節にも通じてくる。俊恵は次節に述べる匡房歌

「白雲と見ゆるにしるしみ吉野の吉野の山の花盛りかも」の無技
巧の長高体と対比して、俊成歌「月冴ゆる」のこれみよがしな秀
句表現を批判する。しかし「月冴ゆる」歌は俊成が自ら千載集に
入集させた自信作であり（出典は「久安百首」、土條彰次氏が「い
くつかの歌材をモザイク的に構成する詠法であるが、第四句によ
る一首の統一も見られる」とし、さらに『無名抄』の評に触れ、
「この評は、一見主題が分裂しているようにも考えられる歌境に
徴して、一面首肯できるものであるが、霰が「くだく」と心が
「くだく」の掛詞であり、諸景物の複合的統一をもたらず第四句
の対象融化的表現の働きを看過している酷評であるともい
える。」と指摘しているように、俊恵の評では、秀句仕立ての表
現が、白色の重なりに加えて、抒情との融合という複合的な美を
生み出している点が捉えられていない。

だが俊恵にあつては、このような俊成の、縁語（乃至はより緩や
かな「詞の縁」）の過度とも思える使用によつて諸要素を絡めてい
く「モザイク的」詠法は、仕掛けが露わにすぎるといふ点で、ま
ずは表現構成の面から否定されるべきものであつた。

では、そのように述べている俊恵自身の試みた表現構成につい
て、ここでは特に縁語の用い方に焦点を当てて、さらに特徴を
探っていくこととする。

見渡せば浪のあやふる池水をぬひこめてけり青柳の糸

(八三 柳交水)

網代木の手にもかからぬ君によりひをへて物を思ふころかな

(八七九 寄網代恋)

「網代木―日を・氷魚の掛詞で縁語」
咲きかかる竹の網戸の卯花はよをこめながらあくるなりけり

(二〇三 山家卯花)

「戸―あくる・こむる 竹―夜・節の掛詞で縁語」
今夜さへいねと返すは秋の田のかりに契りしことのはかさは

(八五八 喚後帰恋)

「いね・返す・秋の田・かり が縁語」

糸の縁語仕立ての八三番歌、二つの縁語の系統を組み合わせた二〇三番歌、稲の縁語仕立ての八五八番歌などは、縁語が趣向の眼目となっており、俊成歌への「わざと求めたるやうになりぬる」という評を裏返すかのような、あえて知的な興趣を狙った歌として見ればそれなりに成功している。

そもそもこのような縁語を趣向の軸とする歌は、俊頼が『金葉集』において重視しており、

菖蒲草よどのに生ふるものなればねながら人は引くにやあるらん
(金葉・夏 一一三一 公実)

神無月時雨の雨のふるたびにいろいろになる鈴鹿山かな

(同・冬 二六〇 撰政家三河)

などの、機知的な興趣を志向したものと同傾向である。しかし縁語表現の成否の鍵の一つである、縁語による文脈と、題意を表現すべき主文脈との関わり方を見れば、八七九番歌は心象と物象とが巧みに重なり合われているが、八三番歌や、二〇三番歌のように、二つの文脈を絡ませようとした場合、縁語が先に立ち、主文脈が観念化して不明瞭になる場合も見られる。

俊恵の縁語は、結局複数の文脈を絡ませて歌意を複雑化するよりも、

宮木おろす柚山人に立ちそひてともにたな引く朝霞かな

(二六 霞の歌とよめる)

吹きすぐる木の下風の涼しさにたちぞやすらふ衣での森

(三二三 又：納涼 範兼卿家歌会)

「立ち・裁ちの掛詞―衣と縁語」

あふさかの関の木暮をいとひても夜を通すべき夕月夜かは

(四九八 閑路惜月)

「関」「通す」が縁語

秋風を露吹き結ぶ夕暮にこゑこゑ虫のみだるなるかな

(四一七 為業入道家にて、むしを)

「結ぶ」「みだる」「露」の縁語

よをこめて明石のせとをこぎ出づればはるかに送る棹鹿の声

(五一八 夜泊鹿 歌林苑)

「棹鹿」の「棹」・棹が掛詞―「こぎ出づ」と縁語

のように、上下が明瞭に呼応し、複雑な副次文脈を形成するまでに至らない、比較的シンブルな使用例が多く、概ね順次展開的、直線的な表現構成に沿う形で縁語を使用している。またその際にも、結句に至ってようやく主題が登場する二六番歌や、五一八番歌のように、縁語による呼応関係によって、下句以降の歌意や趣向が予測されないような、単純な呼応関係を避ける工夫が見られる。それは『無名抄』の小石の喩えに示されているように、俊成の「複線化」(複数文脈の結合による情趣の複雑化)の方向とは対極

的であり、そこに俊恵の限界を指摘することは容易であらうが、むしろ俊恵の直線的、単線的な表現構成への拘りを重視し、そこから彼の個性的な様式が展開されていく点に注目したい。

四 俊恵和歌の到達点

俊恵はこのような「単線的」な詠歌法をさらに追求し、独自の境地に達する。結局、俊恵が到達した詠法は、縁語や本歌取りなどで複数の文脈を結び付ける複雑化の方向ではなく、特に叙景歌において素材を主として上句と下句とで並列的に配し、その取り合わせによる美的表現を狙った歌、あるいは上句から下句にかけて時間的に展開をすることで、一首をなだらかに構成する手法であると考える。それらは多く、上句から下句へ一元的に順次展開するシンプルな表現構造を持つ。その際、散文的に構成が散漫になりかねない所を、上句から下句へと作為性を排して展開すべく、特に接続部分に細心の注意が払われている。それによって、上句と下句とを繋ぐ際の、因果関係の強引さを払拭することになり成功している。

春霞のじまをかけてたつまみにあまの友ぶね数ぞ消行く

(二四 清輔朝臣歌合し侍りしに、海上夕霞)

夏木立軒端にしげくなるままにかずそひまさる蟬のもろ声

(三三一 林近聞蟬)

龍田山梢まばらになるままにふかくも鹿のそよくなるかな

(五九九 歌林苑 歌合に、落葉)

などの歌では、「ままに」によって上句と下句とが時間的に併置

されながら、同時に因果性が含まれる構造となっている。その因果関係はあくまで時間的平行性の陰に隠れ、決して際立たず、時に五九九番歌のように一見曖昧でさえある。俊恵はこの種の、二つの素材を結び付ける「ままに」を好んで用い、『林葉集』中に十二例を数える。父俊頼の『散木奇歌集』には、総歌数は『林葉集』の一・六倍であるにもかかわらず四例しか見えず、同時代の私家集と比べても、頼政集が二例、重家集が一例、清輔集が一例であるから、俊恵の多用ぶりが分かる。「ままに」は二つの事象を接合する詞であるが、時間的な同時並行性に縛られ、景に展開性、広がりが生じにくいという制約がある。そこで俊恵は、さらに緩やかな構成をも試みている。

ひささおふる清き河原に月さえてともなし千鳥独りなくなり

(六六二 或所にて)

千鳥なくあなのみなとに風さえて波間に宿る有明の月

(四四一 法性寺撰政家月の歌、あまた歌詠みを選びて五人に

詠めと侍りしに、参りて)

潮風によさの浦松音さえて千鳥とわたるあけぬこの夜は

(六五九 歌林苑十首歌中、千鳥)

これらの詠では、上句と下句で視点、というよりも、皮膚感覚や聴覚から視覚へ、というように中心となる感覚を変換することで展開し、結果的に一つの景が上句と下句とに分解され提示されている。それを読者の享受過程において再統合させる働きをするのが、三句の接続助詞「て」による緩やかな結合である。

この点、俊恵が類似した素材を扱った、

月清み千鳥鳴くなり奥つ風ふけひの浦の明がたの空

(久安百首・八五四、長秋詠藻・五四)

に見られるように、月・千鳥・風などの諸要素が一体となつていく詠風とは対照的である。

岩の上に落つる玉水音絶えて山陰寒みたるひしにけり

(中古六歌仙・二〇〇 冬歌とて)

故郷の岩井の清水みくさゐて月さへすまずなりにけるかな

(四五三 月照山水)

かもめゐるなにはほり江に月さえてこやのあし垣数も隠れず

(四七一 師光の君のを野宮にて歌合し侍りしに、海辺月)

名残をば草葉の上にとどめおきて時雨の空ぞ露も残らぬ

(五八四 時雨易晴 歌林苑)

では、基本的には上句が下句の状況の説明となつてゐるが、その際、両者が継起的变化を示す接続助詞「て」によつて結ばれており、そこに時間の推移が込められ、視点の移動をも伴つてゐるため、因果性は後退して、時間の広がりの中に事物を静かに観照するような余韻が生じてゐる。それは例えば四七一番歌を、公能の同じような素材とテーマを、事象プラスその理由(ないしは事情)という、いわば中古和歌の典型的な形に則つて表現した

下葉まで数もかくれず難波がた蘆の夜毎にすめる月影

(久安百首・一三九 公能)

と比較すると明らかで、公能歌が上句に見える月の明るさへの驚きに焦点が合わせられ、その点で主題が明確であると同時に、明らかに作爲的であるのに対し、俊恵歌は要素が並列的で、叙景的、

説明的であり、より静的な印象を与える。

ふるさとの瓦の松は常磐にてそともの柳春めきにけり

(八〇 故郷柳)

うづらなく裾野のこ萩うらがれて峰のまさきに色づきにける

(五五一 右大臣家百首内 紅葉五首)

み吉野の山かき曇り雪降ればふもとのさとはうち時雨れつつ

(新古今・冬 五八八 題しらず)

などでは上句と下句の景とを併置する際、複数の素材を、対比的な要素を盛り込むことによつて自然に結合しており、やはり、事物の推移を静かに観照する時間的広がりが認められる。

これらは、概ね、上句から下句への継起的展開という形を保ちながら、特に上句から下句への展開において、接続助詞「て」や「ままだ」などの使用により、比較的独立性の強い上句と下句とが、緩やかに結合されており、表現の焦点は、「月の明るさ」といった中心の主題へと強く収斂していくよりも、むしろ事物の推移や、展開の方に当てられてゐる。そこから「景気」が浮かんでくる独自の風体が生まれてゐる。

そして個々の詞の選択の基本には、「空晴れて月すむ夜はこしの海の浪に消えせぬ雪ぞ降りしく」(四三三 人人月歌十首よみ侍りしに)などを例にして佐々木朋子氏が述べるように、「二元的な求心性を持つように言葉が選ばれてゐる」、即ち「説明的な言葉の比率が大きい」、詞同士が説明し合うように並べていくという面があることは確かである。この場合の「二元的な求心性」とは、主題への収斂ということよりも、表現において個々の詞の意味が

他の語との関係性において絞り込まれており、曖昧な部分が少ないということの意味すると見たい。

あたかも見たままの景を、無駄なく説明しつつ場面構成していくようなこの手法は、詞を絞り込むために、逆に一首全体に「言い尽くしていない」適度の余白の部分が残り、それが余情として働きかける。しかし、それは俊恵が伝人丸の「ほのぼのと明石の浦の朝霧に鳥隠れ行く舟をしぞ思ふ」とともに「余情うちにこもり、景気空に浮びて待れ」として挙げた業平の「月やあらぬ春や昔の春ならぬ我が身ばかりはもとの身にして」に見るような、昔と今を対比した重層的な構造から立ち上る余情とは明らかに異質なものであるし、伝人丸の「ほのぼのと」とは「景気」、すなわち映像を喚起する点では近いが、一首が下句の抒情的表現へと強く収斂していく求心性は俊恵歌にはない。即ち、俊恵の歌は良くも悪くも表現構造が単線的、直線的な色彩が強く、意味上の明晰さと引き替えて、言外の余情、拡がりにやや限界があるという点で自己完結的なのである。これは無論、本歌取りを中心とした『新古今集』の重層的な作歌法とは多分に対照的であるだけではなく、『無名抄』（近代古鉢）で長明が同傾向の歌人として共に挙げた、清輔や頼政には見られない俊恵の個性として認められる。

五 終わりに

最後に、これらの特徴と、有名な『後鳥羽院御口伝』の俊恵評との関連について考えてみたい。

俊恵法師、おだしきやうに詠みき。五尺のあやめ草に水をい

かけたるやうに哥は詠むべしと申しけり。

龍田山梢まばらになるまゝ、に深くも鹿のそよぐなるかな

釈阿優の哥に待ると申しき。

まず、後鳥羽院の評である「穏しき」⁽⁸⁾については、俊恵歌の靜的、觀照的な性質との対応が認められる。問題は俊恵の詞である（院は鴨長明などを介して知ったか。いずれにせよ晩年の詞であろう）「五尺のあやめ草」の一節で、詠歌論として後世一人歩きし、「ささめごと」など諸書に引用されるが、特異な表現のため、その解釈は従来十分に明らかにされてきたとはいえない。日本古典文学大系『歌論集 能楽論集』（久松潜一校注 凡例によれば『後鳥羽院御口伝』の注は福田秀一氏が担当）では「のびのびとの意か」と注しているが、この象徴的な表現の意を十分に汲み取っているとはいえない。「了俊二子伝」は、この一節を挙げて

是を二条家門弟等が意得たるは、安々とよめとの教と申云々。

至極の大事の事を不知にや。俊恵歌の本意とかや申歌、

立田山木ずあまばらになるまゝ、にふかくも鹿のそよぐなるかな

此歌を思に、心も詞も安とは覚えず。

と、『二条家門弟等』の解釈を挙げて批判する。その作歌論に引き寄せた理解は、その前の後鳥羽院の評言と結び付けた解釈であろうが、了俊の言うように、単にそのような次元に留まらないと考える。しかし了俊自身の説もはつきりしない。ただ「龍田山」歌について、「心も詞も安とは覚えず。」と述べているから、単に「心」や「詞」の問題ではないとするのであろう。これまでの実

作の検討を踏まえると、「姿」の問題に落ち着くのではないか。

ここでは、あえてあやめ草を「五尺」としている点が最大の注意点である。通常は丈が三尺前後である菖蒲としては極めて大型のものであり、次の「水をいかけたる」とともに理想の歌の姿と表現論とを結びつけているようであるから、いわゆる「長高体」の隠喩と考えるのが妥当であろう。「いかく」は注ぐことで、頭部の高さから水を注ぎかける様子が浮かび上がる。これは上句から下句へと淀みなくならかに続いていく俊恵（の晩年の）歌の特質の形容としては、いかにもふさわしく、そのような表現構成上の極意を感覚的に、しかし的確に示した詞であると思う。「龍田山」の歌を引いた後鳥羽院は案外そのことを的確に捉えていたのかもしれない。

注(1) 例えば渡辺雅子氏の「俊恵法師論——その古典受容と歌風の形成——」（『国語国文研究』五三 昭五〇・一）では「彼の和歌の世界は、結局、自讃歌（私注※「み吉野の山かき曇り雪ふれば麓の里はうち時雨つつ」——新古今集・冬・五八八）における水墨画の美にも通う叙景歌の美に集約されていると言えるであろう。」とし、俊恵は「穏和な優美さをたたえた余情・面影の世界を理想とした」とする。

(2) 「俊恵法師をめぐって——その和歌史的考察——」（『国語国文』昭二八、一二）

(3) 「自覚化される詠歌過程——俊恵」（山本一編「中世歌人の心——転換期の和歌観——」世界思想社、平四）本稿に引く山本

氏の所説はすべてこの論文による。

(4) 「後拾遺集」・夏・一八一、一八二に

道命法師山寺に侍けるに遣はしける 藤原尚忠

ここにわがきかまほしきを足引の山郭公いかになくらん

かへし 道命法師

足引の山郭公のみならずおほかた鳥の声もきこえず

があるが、これは贈答の文脈の中でごく自然に用いられており、俊恵の場合とは異なる。ちなみに道命歌は「奥義抄」、「後六々撰」にも引かれており、よく知られていたようである。

(5) 和泉古典叢書8 「千載和歌集」（和泉書院 平六）冬・四四三番歌 頭注、補注

(6) 今野鈴代「第三句末「て」にみる展開の諸相——永福門院の一つの表情——」（『国語国文』 平九・三）

(7) 「藤原俊成「月さゆる」を読む」（『日本文学』 昭六三・十二）

(8) 築瀬一雄「無名抄」に現はれた俊恵法師の歌論」（築瀬一雄著作集一「俊恵研究」 昭五二 加藤中道館 初出は「鴨長明研究」二七 昭一一・一〇）

(9) 大取一馬氏はこの「了俊一子伝」の一節から、「冷泉派の了俊は、むしろ俊恵の歌風のなかに、たけたかい声調と達白い余情を見抜いて、それを高く評価していたのではないかと思われる。」（俊恵法師の歌風とその位置「国文学論叢」一九 昭四九・三）と述べる。「了俊一子伝」の解釈としてはやや飛躍があるが、傾聴すべき見解である。

※「無名抄」の引用は、細野哲雄校註 日本古典選「方丈記」（昭五二 朝日新聞社）により、一部表記を改めた。その他の歌学書は「日本歌学大系」、和歌は基本的に「新編国歌大観」によりつつ、「私家集大成」や「平安朝歌合大成」を参照し、私に表記を改めた。